# النوى الإيقاعية

# في بحور الشعر العربي

د. حسام محمد أيوب

أستاذ مشارك – جامعة طيبة – المدينة المنورة

كلية الآداب والعلوم الإنسانية – قسم اللغة العربية

ورد البحث في ١/ ١١/ ١٤٣٣هـ　　وقُبل للنشر في ١/ ٤/ ١٤٣٤هـ

# النـوى الإيقاعيـة

# في بحور الشعر العربي

د. حسـام محمـد أيـوب

## ملخص البحث

قام هذا البحث على مجموعة إجابات عن أسئلة عروضية هي: أين تكمن القيمة الإيقاعية في بحور الشعر العربي؟ ولماذا استساغت الأذن العربية الزحافات على كثرتها على الرغم من أن الزحاف خلل كمي؟ ولماذا استساغت الأذن العربية العلة على الرغم من أنها خلل كمي يصيب البيت؟ ولماذا استأثرت تفعيلتا العروض والضرب بالعلل في الأغلب الأعم؟ لماذا لا يصيب الزحاف الأوتاد؟ ولماذا استساغت الأذن العربية نقصان مقطع صوتي في الحشو وهو ما عرف بالعصب والإضمار، ولكنها استهجنت نقصان مقطع صوتي في الحشو فيما عرف بالعقل و الوقص، على الرغم من أن العصب والعقل يقعان في حشو الوافر، وأن الإضمار و الوقص يقعان في حشو الكامل؟ ولماذا جرت بعض العلل مجرى الزحاف؟ولماذا أهمل الخليل بحر المتدارك؟ وما التفسير الصوتي لمخالفة هذا الوزن أصول الخليل؟ وفي الخاتمة قدمت أهم النتائج التي توصلت إليها.

# The title of my paper is: The nucleus of rhythm in the Arabic poetic meters


## Abstract

This paper gives answers to the following questions of poetic metrics:

Where does rhythmic value lie in the poetic metrics of Arabic poetry? Why ears of Arabs take delight in the abundance of Alzehaf despite the imperfection of their quantity? Why ears of Arabs relish Alalla despite the flaw of their quantity which jeopardise the verse. Why have our poetic metrics singled out. why has Alzehaf not affected Alawtad ? why the ears of Arabs enjoy the lack of a vocal syllable?. Why has some Alal taken after Alzehaf? Why has Khalil ignored the poetic meter of Almotadarak;. How can the differenceof this metre from Khalil meters be explained? In conclusion، I have presented the outcomes I have reached.

## المقدمة

تباينت آراء النقاد في تحديد مفهوم الإيقاع الشعري، إلا أنه من الممكن أن يرد هذا التباين إلى أربعة اتجاهات رئيسية:

١- الاتجاه الأول: يرى أصحاب هذا الاتجاه أن مفهوم الإيقاع ينحصر في الوزن، وأنه يقوم على مبادئ ثلاثة وهي: النسبية في الكميات، والتناسب في الكيفيات، والنظام والمعاودة الدورية[١].

٢- الاتجاه الثاني: يرى أصحاب هذا الاتجاه أن الإيقاع كيان نصي معارض للوزن لتغيره وعدم خضوعه للتقعيد، ولا يدرك بطريقة آلية، ويكون مقحما فوق الوزن معطياً أقسام التركيب المماثل مددا زمنية ليست بالضرورة متساوية[٢].

٣- الاتجاه الثالث: يفرق أصحاب هذا الاتجاه بين بنيتين إيقاعيتين في الشعر، تمثل البنية الأولى التوازي المستمر المطرد الخاضع لمبدأ التعاقب داخل الزمن ويمثلها الوزن، أما البنية الثانية الفرعية فهي مرتكزة على قانون الإيقاع الأساسي المتمثل في التكرار، إلا أنها تسن قوانينها الخاصة بها كقانون التعاقب وهو تكرار مخفف متباعد المعاودة، وقانون الترابط وهو تكرار خفي في نسجه وحبكته[٣].

٤- الاتجاه الرابع: تشترك الاتجاهات السابقة في نظرتها إلى الإيقاع في نقطة رئيسية تتمثل في حصر الإيقاع الشعري في المستوى الصوتي سواء أكان الإيقاع وزنا شعريا أم مباينا له أم مشتملاً عليه بالإضافة إلى شموله لظواهر صوتية أخرى، إلا أن أصحاب هذا الاتجاه عنوا بدراسة مظاهر الحركة في النصوص كالحركة التكرارية الصوتية، وحركة نمو الصور، والحركة الدرامية، والحركة الترابطية بين الصوت والمعنى، فالإيقاع لديهم حركة نصية[٤].

وأرى أن التماثل الصوتي يتكون من بنيتين إيقاعيتين: الأولى تمثل التوازي المستمر المطرد الخاضع لمبدأ التعاقب داخل الزمن وهو ما يعرف **بالوزن**، وتعد هذه البنية العامل البنيوي المهيمن في البيت الشعري، فهي تعمل على تعديل بقية العناصر، و تكييفها سواء أكانت صوتية أم صرفية أم معجمية، وتفرض هذه البنية على عناصر الدلالة النحوية والمعجمية توزيعا متوازيا، مما يولد البنية الإيقاعية الفرعية المرتكزة على القانون الأساسي للإيقاع المتمثل في التكرار، كما أنها تولد قوانينها الخاصة بها.

وتعرف التوازيات الحرة غير الخاضعة لمبدأ التعاقب داخل الزمن **بالإيقاع الحر** وهو نوعان: إيقاع العبارات: ويقوم على التوازي النحوي، وهو أقرب إلى الإيقاع الوزني، لأن العبارات تنحو فيه إلى التوازن الكمي، لكنها لا تصل إلى درجة انضباط الوزن، ويشمل ما عرف لدى البلاغيين بالموازنة، والتقسيم، والتطريز. أما النوع الثاني فهو إيقاع الألفاظ ويشمل مجموعة من الظواهر الصوتية تعتمد تكرار الجرس الصوتي للألفاظ: كالتصريع، والترصيع، والتصدير، والتذييل، والترديد، والجناس.

وفيما يتعلق بالنوع الأول من التماثل الصوتي فقد تنوعت اتجاهات الباحثين في تفسير هذا التماثل على النحو الآتي:

- دراسات عدت المقاطع اللغوية أساسا في دراسة وزن الشعر العربي من حيث الكم، والنبر.
- دراسات عنيت بالأدلة الرقمية في دراسة إيقاع الشعر العربي
- دراسات حاولت تفسير إيقاع الشعر العربي من خلال قواعد الإيقاع الموسيقي.

ويؤخذ على تلك الدراسات التي انطلقت من النظرية الكمية أنها لم تسع إلى إعادة وصف التغيرات الكمية التي تطرأ على التفعيلات على وفق القوانين الصوتية الخاصة باللغة العربية.أما تلك الدراسات التي انطلقت من النظرة النبرية قفد شابها عدم وضوح مصطلح النبر لدى أصحابها.

النبر اللغوي هو مكون من مكونات الكلمة وجزء لا تجزأ منها، ونطقه إجباري، وتمثل الكلمة الوحدة النبرية، في حين يمثل المقطع الصوتي الوحدة المنبورة، وعلى هذا يمكن القول: إن كل كلمة ولو كانت أحادية المقطع تحمل درجة نبرية واحدة، فضلا عن أن النبر لا يكون على الصوامت بل على الصوائت، ويكون للمد الحركي الأولوية في النبر على الثقل المقطعي.

أما النبر الإلحاحي وهو إبراز أهم وحدة دلالية يقتضيها السياق فهو نبر زائر للوحدات الدالة، وليس مكونا قارا في الإيقاع. لكنه حين يزورها يأخذ مكان النبر اللغوي، وتصبح الكلمة منبورة نبرا واحدا وليس نبرين، أي: أن الثاني يلغي الأول. ولا بد من الإشارة إلى أن نطقه اختياري، أي أن المتكلم هو الذي يختار المكان الذي سيوظفه فيه، لتأكيد وحدة دون أخرى.ويعد التنغيمُ مجموعَ النبرات، وهو تغير سلسلة التردد الأساسي، ويختص بالجملة.

وتعد قواعد النبر اللغوي صالحة للغة العادية والشعرية، وتعد قواعد النبر الإلحاحي – إذا ما توصلنا إليها- صالحة للغة العادية واللغة الشعرية.

أما عن العلاقة بين الوزن والنبر، فالنبر شيء والوزن شيء آخر، ولن يكون أحدهما عوضا عن الآخر، فهما مكونان من مكونات الإيقاع، كما أن أي اقتراح لأي نموذج نبري يجب أن ينطلق من المادة الصوتية المفرغة في الوزن، لا من الوزن ذاته، لأنه بالنسبة لنا شيء مجرد، لا يعكس الحقيقة المنطوقة، فليس ضروريا أن يكون النموذج النبري للقالب الفارغ هو عينه في القالب المملوء.فضلا عن أن سرعة الإيقاع أو بطأه مرتبطة بإيقاع الكلام، ولا علاقة للنبر بها.

ولا شك في أن وجود الكم يستدعي بالضرورة وجود النبر، فالكم مكون إيقاعي مقطعي، والنبر مكون إيقاعي فوق مقطعي، ويلتحم المكونان الكمي والنبري ليشكلا معا خصوصية الشعر العربي(٥).

أما الذين عنوا بالعروض الرقمي فقد اهتموا بعدد الحروف، فقدموا الجانب البصري على الجانب السمعي المتمثل في عدد المقاطع الصوتية التي تميزها الأذن، ولم ينتبهوا إلى أن الأعداد لا قيمة لها إذا لم تسهم في تفسير الظاهرة الإيقاعية من خلال إبراز تقابل نزعتين متضادتين.

اما الذين حاولوا دراسة الإيقاع الشعري من خلال قوانين الإيقاع الموسيقي فلم ينتبهوا إلى نقطتين:

- الإيقاع الكمي في الموسيقى يحدده الفاصل أو النقرة المميزة للزمن الكامل أو المقدار، أما في البيت الشعري فإنه بما هو كلام ومقاطع لغوية لا يكفي الفاصل الزمني بين التفاعيل في تحديده كماً، بل يدخل في التشكل الحدوث المتكرر لأنواع الوحدات الصغرى المكونة للتفعيلة.
- العمل الموسيقي إبداع يقوم على حرية كبيرة في التأليف بين نغمات خالصة صادرة عن آلات موسيقية، وهي أصوات بلا دلالات مرجعية، أما أصوات الكلام فإنها محكومة بالنظام، والوظيفة، والعرف اللغوي في جماعة بعينها، وغالباً ما يكون النظام حاكماً على الإدراك جملة، وعلى إدراك الإيقاع خاصة حيث إن العقل المتلقي يجري تحويراً للخواص المادية للمدركات بإبراز بعضها وإضعاف بعضها، بل تجاهل بعضها أحياناً، واستبدال غيرها بها لتوافق معطيات النظام من خلال عملية تغيير أو تشويه مشروع وتلقائي للكميات المادية [٦].

يضاف إلى ما سبق أن تلك الدراسات سواء أكانت كمية أم نبرية أم رقمية أم موسيقية لم تلتفت إلى ملمح مهم مرتبط ارتباطا عضويا **بشفهية** الشعر العربي، وهو **الإنشاد**، فقد رأيت أن ثمة أسئلة مهمة لا تجد لها إجابة إذا ما درس العروض بمعزل عن إنشاد الشعر وأدائه، فعلى سبيل المثال:

١- أين تكمن القيمة الإيقاعية في البحور الشعرية المركبة؟

٢- لماذا استساغت الأذن العربية الزحافات على كثرتها على الرغم من أن الزحاف خلل كمي؟
٣- لماذا استساغت الأذن العربية العلة على الرغم من أنها خلل كمي يصيب البيت؟
٤- لماذا استأثرت تفعيلتا العروض والضرب بالعلل في الأغلب الأعم؟
٥- لماذا لا يصيب الزحاف الأوتاد؟
٦- لماذا استساغت الأذن العربية نقصان مقطع صوتي في الحشو، وهو ما عرف بالعصب(٧) والإضمار(٨)، ولكنها استهجنت نقصان مقطع صوتي في الحشو فيما عرف بالعقل(٩) والوقص(١٠)، على الرغم من أن العصب والعقل يقعان في حشو الوافر، وأن الإضمار والوقص يقعان في حشو الكامل؟
٧- لماذا جرت بعض العلل مجرى الزحاف؟
٨- لماذا أهمل الخليل بحر المتدارك؟ وما التفسير الصوتي لمخالفة هذا الوزن أصول الخليل؟

كل هذه الأسئلة لا تجد لها إجابة حقيقية في عشرات الدراسات المتخصصة التي انبرت لدراسة إيقاع الشعر العربي، وأرى أن الإجابة عن هذه الأسئلة تكمن في **الإنشاد**، فالإنشاد خصيصة **شفوية** ملتصقة بالشعر العربي، يمكن أن تفسر لنا الكثير من القضايا العروضية الغامضة.

وسيمثل ما عرف لدى الدارسين بمفاتيح البحور المادة التطبيقية للدراسة لأسباب عدة:

- إن إتقان مهارة الإنشاد العروضي يعتمد الإنشاد المتكرر لبيت محدد، ومن ثم يستطيع الطالب تطبيق هذه المهارة على أي بيت من الوزن نفسه، فكثرة الأمثلة في المرحلة الأولى تربك الطالب وتعوقه.
- تمتاز المفاتيح بجمعها ما بين القالب الوزني الفارغ، والمادة الصوتية التي تفرغ في القالب.
- يميل كثير من الأساتذة والطلبة على حد سواء إلى حفظ هذه المفاتيح، وتقترح هذه الدراسة حفظ المفاتيح بطريقة الإنشاد العروضي.

- تعد هذه المفاتيح الأقرب إلى الواقع الشعري، فمفتاح الهزج على سبيل المثال يتكون من أربع تفعيلات لا ست كما تفترض نظرية الدوائر الخليلية.

وتفتح هذه الدراسة الآفاق لدراسات أخرى، وذلك من خلال إيراد شواهد شعرية تغطي الأنواع الإيقاعية جميعا لكل وزن كالمجزوء، والمشطور، والمنهوك، علما بأن إتقان الطالب لمهارة إنشاد المفتاح يعد المرحلة الأولى التي يستطيع بواسطتها إنشاد أي وزن وتعرفه دون الحاجة إلى التقطيع العروضي الخطي.

### ١. علاقة الإيقاع بالإنشاد

مصطلح الإيقاع Rhythm مشتق أصلاً من اليونانية بمعنى الجريان أو التدفق، ويقصد به التواتر المتتابع بين حالتي الصوت والصمت، أو النور والظلام، أو الحركة والسكون، أو القوة والضعف، أو الضغط واللين، أو القصر والطول، أو الإسراع والإبطاء، أو التوتر والاسترخاء ... الخ، فهو يمثل العلاقة بين الجزء والجزء الآخر، وبين الجزء وكل الأجزاء الأخرى للأثر الفني أو الأدبي، ويكون ذلك في قالب متحرك ومنتظم في الأسلوب الأدبي أو في الشكل الفني. وهو صفة مشتركة بين الفنون جميعاً، تبدو واضحة في الموسيقى، والشعر، والنثر الفني، والرقص، كما تبدو أيضاً في كل الفنون المرئية، فهو بمثابة القاعدة التي يقوم عليها أي عمل من أعمال الأدب والفن [١١].

ولا بد من الإشارة إلى أن الإيقاع نمط يتكرر في عدد من المواضع في العمل، ويؤكد فيه عنصر ثم يعقبه سكون أو افتقار نسبي إلى التأكيد [١٢].

والإيقاع في الشعر العربي جملة من القيم الحركية ذات صبغة كمية وكيفية، تقوم على أساس الحركة، وتخضع في تركيبها إلى مبادئ ثابتة: النسبية في الكميات، والتناسب في الكيفيات، والنظام والمعاودة الدورية [١٣].

إن الإيقاع الشعري له مكونات محددة من أهمها **التكرار** فهناك نظريات أوجبت الترداد الدوري Periodicity بوصفه متطلباً ضرورياً للإيقاع، في حين أن بعض النظريات الأكثر شمولاً في فهمها للإيقاع قد أدخلت فيه أنساق الحركة التي لاتتكرر، لذلك وحد أصحاب النظرية الأولى بين الإيقاع والوزن، ورفضوا فكرة إيقاع النثر وعدوها نوعاً من المجاز أو التناقض (١٤).

ويتحدث أصحاب النظرية الثانية عن مستويين من التكرار:

أ. التكرار البسيط: وهو أقل حدوثاً في الفن من " التكرار مع التنوع ".

ب. التكرار مع التنوع: وتكون فيه العناصر المتكررة مشابهة إلى حد ملحوظ لتلك التي تتمثل في موضع آخر من العمل، مع وجود بعض الاختلاف في الوقت ذاته (١٥).

**وهناك من يفرق بين مستويين من " التكرار مع التنوع " وهما:**

أ. التعاقب: وهو عبارة عن تكرار مخفف أو متباعد المعاودة.

ب. الترابط: وهو تكرار خفي في نسجه وحبكته (١٦).

ومع ذلك تظل اللغة الأدبية تركب متوالياتها وسلاسلها بهدف إقامة أنواع متواصلة من التساوي بمصطلحات تم إصدارها بالفعل بتكرار ما صدر منها، وتكرار الملامح الصوتية، والصرفية والتركيبية، والدلالية في السلسلة نفسها، فالبيت الشعري صورة صوتية متساندة (١٧).

ولكني في هذا البحث سأعنى بدراسة أنماط التكرار المطرد في الشعر العربي المتمثلة في الوزن. وفي هذه الحالة لا بد من ملاحظة الحركة الديناميكية التي تقضي بتدرج القوى الملموسة في أي مجموعة صوتية (١٨). إن الوزن حين يمثل لدى بداية تركيب ما يظل قائماً دون أن يعتريه تغيير إلى النهاية فكأنه شكل ميكانيكي(١٩).

الوزن نظامي، ثابت، نمط مجرد، يُعرف بواسطة التقطيع، يخلق نظام توقعاته الخاص، وسرعان ما يصبح إدراكه آلياً (٢٠).

يتضح مما سبق أن ما يمكن تنميطه في ضروب الإيقاع، وما تبين النصوص أنه ينتظم مجموعات كبيرة منها، ويتحكم في جميع الوحدات الكلامية في النص الواحد هو الوزن (٢١).

ومن هذه المكونات أيضا **الزمن** فالإيقاع قيمة حركية جملية متألفة من قيم حركية جزئية، وبما أنه ما من حركة إلا وتقتضي وقتاً، فإن العناصر الإيقاعية ذات القيم الحركية الجزئية تقتضي قيماً زمنية جزئية (٢٢).

وعلى ذلك يمكن القول: إن الإيقاع توظيف خاص للمادة الصوتية في الكلام، يظهر في تردد وحدات صوتية في السياق على مسافات متقايسة زمنياً بالتساوي أو بالتناسب لإحداث الانسجام (٢٣).

أما البحر الشعري فيعد مجموعة من العلاقات الزمنية الثابتة التي تجمع بين أصوات مختلفة في مجموعات متباينة، أي أنه عبارة عن روابط زمنية متصلة في حركة الأصوات. ومن الضروري أيضاً ملاحظة فترات الصمت الميتة أي الزمن الفارغ اللامعقول الذي يستخدم لوظيفة العزل والتمييز (٢٤).

وثالث هذه المكونات **المتلقي** فالإيقاع تصور ذهني من عمل المتلقي، وليس استجابة ميكانيكية للمثير الحسي، لكن هذا التشكل إنما يتم على مادة المثير الحسي، ومن ثم تختلف عملية خلق التجمعات الإيقاعية باختلاف مادة المثيرات الحسية: بين الأصوات اللغوية، والنغم الساذج بلا قول (٢٥).

يضيف الإيقاع إلى مختلف التوقعات التي يتألف منها نمطاً زمنياً معيناً، ولا يرجع تأثيره إلى كوننا ندرك شيئاً خارجياً، وإنما إلى كوننا قد تحقق فينا نمط معين منسق، فكل ضربة من ضربات الوزن تبعث في نفوسنا موجة من التوقع، تأخذ في الدوران، فتوجد

ذبذبات عاطفية بعيدة المدى. إن النمط الزمني عبارة عن حلقة هائلة من الاضطراب تنتشر في الجسد بأسره، وموجة من الانفعال تندمج خلال مجاري الذهن [٢٦].

وتتباين الأنظمة الإيقاعية الشعرية وهذا يرجع إلى أن البنية الإيقاعية شفرة إضافية لا تقتضيها الأنظمة الصوتية اللغوية مع أنها منبثقة عنها، لكنها تقوم بدور مركزي في التجربة الشعرية [٢٧].

ويتشكل التركيب الوزني للشعر من التتابع الذي تكونه العناصر الأولية المكونة للكلمات، وتشكل هذا التتابع في كتلة مستقلة فيزيائياً لها حدان واضحان: البدء والنهاية أي التفعيلة [٢٨].

وقد اتسع مفهوم الإيقاع ليشمل سلسلة من العناصر التي تسهم في بناء البيت الشعري كالإيقاع الكمي والإيقاع النبري[٢٩]. ولا يخلي البحر من صفة الإيقاعية كونه كمياً، أو نبرياً، أو مقطعياً، أو مزيجاً من هذه الأنواع، فليست الصبغة الإيقاعية حكراً لواحد منها دون سائرها [٣٠].

وعند تحليل المؤثرات الصوتية في الأدب، ينبغي أن نفرق بين النسق الصوتي والأداء، فالقراءة الجهرية لعمل أدبي هي أداء للنسق الصوتي، ومن ثم فإن العلم المنضبط للإيقاع والوزن لا يمكن أن يقوم على دراسة الإنشاءات الفردية [٣١].

إن الإيقاع هو جملة من القيم التي تعاد مراراً وتكراراً، وكلما أعيد مرة سمي دورة، وكان بمثابة الحلقة في سلسلة الحركة، وحركة الأداء حركة دورية يكرر فيها المثال عشرات المرات أو أكثر في حلقات متساوية من حيث القيم الكمية والكيفية. ولكن سير حركة الأداء لا يؤثر في وزن العناصر، ونظامها، وكيفياتها، فقد يتقلص العنصر الإيقاعي بسرعة الأداء، وقد يتمدد ببطء الأداء، ولكن التقلص والتمدد لايعتريان عنصراً دون عنصر، وإنما يلحقان كل العناصر على حد سواء، لذا فإن النسب تبقى على حالها [٣٢].

ولكن الإيقاع الشعري له خصوصية فالسرعة والبطء لا ينصرفان إلى الإيقاع بكامله، فهما لا يلحقان كل العناصر على حد سواء، وهذا بالطبع يرجع إلى الأداء، فالمنشد يسرع في موضع ويبطئ في موضع آخر على خلاف الإيقاع الموسيقي المطرد من حيث السرعة.

ومن جهة أخرى لابد من الإشارة إلى أن نمطا معينا من الأداء أوالإنشاد يسهم في إبراز الإيقاع وذلك من خلال إبراز بداية التفعيلة ونهايتها أثناء الإنشاد، وهي وإن كانت طريقة في تعليم العروض، فإنها طريقة إنشاد الشعر في بعض البيئات العربية.

## ٢. فرضية إنشاد النوى الإيقاعية

مما يلفت الانتباه في مادة الجذر (قرض) هو أن أصلها اللغوي يدل على **القطع** كقولنا (قرض الفأر). ثم تنص المادة على أن قريض الشعر اشتق من القطع.[٣٣] وهذا يعنى بما لا يدع مجالا للشك أن الشعر كان يُنشد مقطعا أثناء النظم أو تعلم الوزن، لأن **التقطيع الخطي** عرف فيما بعد على يدي الخليل، فليس أمام الشاعر الجاهلي إذا ما أراد القريض أو التقطيع إلا الإنشاد.

ولكن هذا الإنشاد لا يستقيم إذا ما كان ترديدا للمقاطع الصوتية دون نسق إيقاعي، فلا بد من المزاوجة بين نواتين إيقاعيتين، وهذه أبسط قواعد الإيقاع، لذا فإني أرى أن قرض الشعر هو إنشاد قائم على المزاوجة بين مقاطع صوتية تعرف **بالأوتاد،** ومقاطع صوتية صوتية تعرف **بالأسباب،** فالأسباب والأوتاد في الشعر العربي تتوزع ضمن نسق إيقاعي، خاصة إذا ما عرفنا أن مادة قرض تحتمل في ثناياها معنى **المزاوجة** بين أمرين مختلفين، لذا أورد ابن منظور (وقرض في سيره يقرض قرضا عدل **يمنة ويسرة**)، وهذه الطريقة الإنشادية تسهم في إبراز بداية التفعيلة ونهايتها، وهذا بدوره يساعد على تعلم العروض.

والقانون واحد وهو: **تقابل الوتد مع ما يسبقه وما يلحقه من الأسباب ضمن حدي التفعيلة**. لذا فإن عدّ التفعيلة هي البنية الأم التي يتشكل منها الإيقاع في البحور الصافية يرجع إلى تكرار التفعيلة نفسها بأسبابها وأوتادها،في حين أن القيمة الإيقاعية للبحور الصافية ترجع إلى تقابل النوى الإيقاعية المكونة لتفعيلات البحر.

وقد يقول قائل: التفعيلة هي النواة الإيقاعية، والإيقاع أو الوزن يتشكل من تكرارها. بالطبع يمكن قبول هذا الكلام نظريا لو أن كل الأوزان صافية، وتعتمد تكرار تفعيلة بعينها كالبحر الكامل مثلا، ولكن هناك بعض البحور تعتمد الجمع بين تفعيلتين مختلفتين، ففي المنسرح تتكرر مستفعلن مرتين ومفعلات مرة واحدة في كل شطر، وهذا بحد ذاته يثبت أن التفعيلة ليست النواة الإيقاعية.

وتتكون التفعيلات من أربع نوى إيقاعية وهي:

١- الوتد المجموع: ويتكون من **مقطعين** صوتيين، الأول مقطع قصير مفتوح، والثاني قصير مغلق أو طويل مفتوح. لذا سأعطيه الرقم **٢**.

٢- الوتد المفروق: ويتكون من **مقطعين** صوتيين، أولهما قصير مغلق أو طويل مفتوح، وثانيهما قصير مفتوح، لذا سأعطيه الرقم **٢**.

٣- السبب الخفيف: ويتكون من **مقطع** صوتي واحد قصير مغلق أو طويل مفتوح. لذا سأعطيه الرقم **١**.

٤- السبب الثقيل: ويتكون من **مقطعين** صوتيين قصيرين مفتوحين، لذا سأعطيه الرقم **٢**.

**ملحوظتان:**

١- يلحظ أني أعطيت الرقم ٢ لكل من الوتد المجموع، والوتد المفروق، والسبب الثقيل، وهذا يرجع إلى اعتمادي **معيارا واحدا**: هو عدد المقاطع الصوتية المكونة لهذه النوى الإيقاعية.

٢- في حال وجود سببين متتاليين قبل الوتد أو بعده ضمن حدّي التفعيلة يتم جمع مقاطعهما: مثال: متفاعلن تتكون من سببين: ثقيل فخفيف، يرمز لهما بالرقم ٣ أي (١٢ ) في مقابل الوتد الذي يرمز له بالرقم ٢. والسبب يرجع إلى أن تفعيلة متفاعلن ذات وقفتين إنشاديتين: وقفة قبل الوتد تأتي بعد ثلاثة مقاطع صوتية، ووقفة بعد الوتد تأتي بعد مقطعين صوتيين، لذا رمزت لها ب(٣، ٢) أما إذا مارمزت لها ب (٣،١،٢) فهذا يعني أن هناك وقفتين قبل الوتد في مقابل وقفة واحدة بعد الوتد وهذا النموذج يخلو من أي قيمة إيقاعية، فضلا عن أن الخليل نفسه قد تعامل مع السببين الثقيل والخفيف المتتابعين على أنهما نواة واحدة وأطلق عليها مسمى "**الفاصلة الصغرى**" التي يمكن أن تعد **نواة خامسة** خاصة بالكامل والوافر.

**وعليه تتكون التفعيلات التالية من:**

❖ فعولن ب – –: تتكون من:

(وتد مجموع فعو ب –/ وسبب خفيف لن –) أي: (٢، ١)

❖ فاعلن – ب–: تتكون من:

(سبب خفيف فا –/ ووتد مجموع علن ب –) أي: (١، ٢)

❖ مفاعيلن ب –––: تتكون من:

(وتد مجموع مفا ب– / وسببين خفيفين عيلن – –) أي: (٢،٢)

❖ مفاعلتن ب –ب ب –: تتكون من:

(وتد مجموع مفا ب– / وسببين:ثقيل عَلَ ب ب / فخفيف تن –) أي (٢، ٣)

❖ متفاعلن ب ب – ب –: تتكون من:

(سببين: ثقيل مُتَ ب ب / فخفيف فا – / ووتد مجموع علن ب –). أي (٣، ٢)

❖ مستفعلن – – ب –: تتكون من:
(سببين خفيفين مستفْ – – / ووتد مجموع علن ب –). أي: (٢، ٢)

❖ مستفع لن – – ب –: تتكون من:
(سبب خفيف مسْ –/ ووتد مفروق تفْع – ب / وسبب خفيف لنْ –).أي) ١، ٢، ١)

❖ فاعلاتن – ب – –: تتكون من:
(سبب خفيف فا – / ووتد مجموع علا ب – / وسبب خفيف –). أي: (١، ٢، ١)

❖ فاع لاتن – ب – –: تتكون من:
(وتد مفروق فاع – ب / وسببين خفيفين لا تن – –). أي: (٢، ٢)

❖ مفعولات – – – ب: تتكون من:
(سببين خفيفين مفعو – – / ووتد مفروق لات – ب). أي: (٢، ٢)

**ملحوظة**: يلحظ أن بعض التفعيلات المختلفة كما وكيفا قد أخذت الترميز نفسه، فهل ثمة خلل في فرضية إنشاد النوى الإيقاعية؟

إن الترميز الذي أقترحه يبين مواضع الوقف الإنشادي ضمن نطاق التفعيلة، فالرقم الأول يعني أن الوقفة الأولى تأتي بعد مقطع صوتي، أو مقطعين صوتيين، أو ثلاثة مقاطع. وكذلك الرقم الثاني، والرقم الثالث. ومع ذلك لا يمكن أن تتطابق تفعيلتان تطابقا كاملا فما تفسير ذلك؟

قبل أن أقدم التفسير يجب ألا ننسى أن البحور المركبة قد جمعت بين تفعيلات مختلفة كما وكيفا، وهذا يعني أن ثمة تشابها بينها، وإلا لما جاز الجمع بينها، وهذا التشابه يكمن في مواضع الوقف الإنشادي، لذا جاز الجمع بين مفاعيل وفاع لاتن في بحر المضارع لأن الوقفة الأولى في كلتا التفعيلتين تقع بعد الوتد الذي يتكون من مقطعين صوتيين، والوقفة الثانية تقع بعد سببين يتكونان من مقطعين صوتيين لذا

رمزت لهما ب (٢،٢) ولكن الفرق بين التفعيلتين موجود، ولا يستطيع أحد إنكاره، فالوتد في مفاعيلن وتد مجموع، والوتد في فاع لاتن وتد مفروق.

وعلى هذا أقول: إن اشتراك هذه التفعيلات المختلفة في الترميز نفسه حجة للفرضية لا عليها، لأنه كشف عن وجه التشابه على مستوى الأداء الإنشادي بين التفعيلات المختلفة. وأعطى تفسيرا للجمع بينها في البيت الشعري.

**والأمر نفسه يقال عن:**

- الجمع بين (مستفعلن – – ب –) و (مفعلات – ب – ب) في المنسرح. ورمزهما (٢،٢)
- وعن الجمع بين (مفعلات – ب – ب) و (مستعلن – ب ب –) في المقتضب. ورمزهما (٢، ٢)
- وعن الجمع بين (مستفعلن – – ب –) و (مفعولات – – – ب) في السريع. ورمزهما (٢، ٢)
- وعن الجمع بين (فاعلاتن – ب – –) و (مستفع لن – – ب –) في الخفيف. ورمزهما (١، ٢، ١) أي: ثلاث وقفات إنشادية
- وعن الجمع بين (مستفع لن – – ب –) و (فاعلاتن – ب – –) في المجتث. ورمزهما (١، ٢، ١) أي: ثلاث وقفات إنشادية.

بقي أن أقول: إن إضافة رمزين جديدين بجانب الرقم يبينان كون هذه المقاطع سببا أو وتدا، ويبينان نوع الوتد مثال: (س للسبب، م للوتد المجموع، ف للوتد المفروق) يلغي هذا الإشكال من أساسه، ولا أرى في ذلك ضرورة، لأن ذلك من شأنه أن يعقد هذه المنظومات الرقمية بدلا من تيسير العروض الذي يشكو الكثيرون من صعوبته.

وتقوم توقعات المتلقي ذي الأذن المرهفة على منظومة رقمية من تقابل الوتد مع ما يسبقه وما يلحقه من الأسباب ضمن حدود التفعيلة، ودليلي على ذلك أن الزحافات لا تغيرها (باستثناء الإضمار والعصب والزحاف المستهجن) لذا لا تختل توقعات المتلقي ولا تضطرب.

ولكن لماذا يقع الزحاف في ثواني الأسباب، ولا يقع في الأوتاد؟ الإجابة عن هذا السؤال تتلخص في أن الأوتاد هي المقاطع الصوتية التي سيبرزها الإنشاد، لذا هي منطقة محصنة من الخلل الكمي، لأنها النواة الرئيسية للتفعيلة، ففي كل تفعيلة وتد واحد فقط، وهو الذي سيحدد بدايتها أو وسطها أو نهايتها، لذا خلت من الزحاف، في حين أن الأسباب مقاطع صوتية غير بارزة لذا جاز دخول الزحاف عليها.

ولكن الأوتاد يدخل عليها خلل كمي أكبر من الزحاف وهو ما يعرف بالعلة، فكيف حصنت من الزحاف وفي الوقت نفسه جاز دخول العلة عليها؟

من المعلوم أن تفعيلتي العروض والضرب هما موطن العلل في الأغلب الأعم، ويلتزم بتلك العلل باستثناء ما جرى مجرى الزحاف، وهذا بدوره يعني أن أي خلل كمي يصيب الأوتاد يشترط فيه أمران:

١- أن يقع في نهاية الشطر الأول أو نهاية الشطر الثاني

٢- أن يلتزم به

**ولهذا تفسيران:**

١. يقع الخلل الكمي في نهاية الشطر الأول أو نهاية الشطر الثاني حتى لا يربك توقعات المنشد في الحشو.
٢. التزام الشاعر بالعلة يعني أن هذا الخلل الكمي أصبح جزءا من النظام الجديد، أو بعبارة أخرى لم يعد خللا، بل هو تنوع إيقاعي.

وثمة سؤال آخر: أين تكمن القيمة الإيقاعية في البحور المركبة؟

لنأخذ مفتاح البحر المضارع وهو:

**تعَدُّ المضارعات/ مفاعيل فاع لاتن**

الأصل أن نحس بإيقاع هذا الوزن من خلال الشطر الأول، ولكن هل تولد من خلال الجمع بين تفعيلتين مختلفتين كما وكيفا؟ بالطبع لا، إن إيقاع المضارع متولد من تناظر الوتد المجموع في مفاعيل، والوتد المفروق في فاع لاتن، لذا عند إنشاد الشطر تبرز مقاطع متناظرة في مواقعها، ومتساوية في أعدادها، على الرغم من اختلافها كما وكيفا. ويكاد لا يحس إيقاع هذا الوزن دون إنشاده هكذا:

**تُعَدْ** دُلْمُ **ضارِ** عاتو / **مفا** عيل **فاعِ** لاتن

مما يكشف لنا أهم مكون من مكونات الإيقاع وهو التكرار.

أما المقتضب ومفتاحه: **اقتضب كما سألوا / مفعلات مستعلن**.

فينشد هكذا:

اقْتَ **ضِبْكَ** ماسَ **أَلو** / مفْعَ **لاتُ** مستَ **علن**

وكذلك المجتث ومفتاحه: **إن جثت الحركات / مستفع لن فاعلاتن**.

وينشد هكذا:

إِنْ **جُثْتَ** تِلْ حَ **رَكا** تو / مُسْ **تَفْعِ** لُنْ فا **عِلا** تن

ولا يختلف الأمر في البحور السداسية التي يتكرر في كل شطر منها ثلاث تفعيلات، إحداها مختلفة كالبحر المنسرح ومفتاحه:

**منسرح فيه يضرب المثل/ مستفعلن مفعلات مستعلن**

وينشد هكذا:

مُنْسَ **رِحُنْ** فيهِ **يُضْرَ** بُلْمَ **تَلو** / مُسْتَفْ **عِلُنْ** مَفْعَ **لاتُ** مستف **عِلُنْ**

ودون إنشاد البحر المنسرح بهذه الطريقة لا نشعر بإيقاعه، ويبدو لنا قريبا من النثر.

ومن تلك البحور السداسية البحر الخفيف ومفتاحه:

**يا خفيفا خفت به الحركات/ فاعلاتن مستفع لن فاعلاتن**

وينشد هكذا:

يا **خَفي** فِنْ خَفَ **فَتْبِ** هِلْ حَ **رَكا** تو/ فا **علا** تن مس **تفع** لن فا **علا** تن

وعليه لا يمكن اختراع البحور بصورة عشوائية من خلال الجمع بين تفعيلتين مختلفتين، فلا بد من تناظر الوتدين فيهما، لذا لا نستطيع الجمع بين (مفاعلتن ومفعولات) لكون الوتد المجموع في مفاعلتن يقع في بداية التفعيلة، في حين يقع الوتد المفروق في آخر مفعولات.

وهذا ما يفسر لنا سبب تفريق الخليل بين (مستفع لن ومستفعلن) و(فاع لاتن و فاعلاتن)

- فالتفعيلة (مس**تفع** لن) يناظر وتدها المفروق موقع الوتد المجموع في (فا**علا**تن) في البحر الخفيف والبحر المجتث، فكلاهما في وسط التفعيلة مسبوق بسبب، ومتبوع بسبب.
- والتفعيلة (مستف**علن**) يناظر وتدها المجموع موقع الوتد المفروق (مفع**لات**) في البحر المقتضب والبحر المنسرح، فكلاهما في آخر التفعيلة مسبوق بسببين.
- والتفعيلة (**فاع** لاتن) يناظر وتدها المفروق موقع الوتد المجموع في (**مفا**عيلن) في البحر المضارع، فكلاهما في أول التفعيلة ومتبوع بسببين.
- وهذا يعني أن على المنشد إبراز مقاطع متناظرة في البيت، ومن هنا جاءت الحاجة إلى التفريق بين الصورتين.

وعليه من الضروري رفض فكرة **تحويل التفعيلة** كتحويل (مفعلا) إلى (فاعلن) في السريع، لأن (مفعلا) حذف مقطع من وتدها المفروق، في حين أن (فاعلن) ذات وتد مجموع، وهذا الخلط يرجع إلى غياب الإنشاد في الدرس العروضي.

بقي أن نقول إن تولد هذا الإحساس ببداية التفعيلة ونهايتها يحتاج إلى تدرب وممارسة، فقد يحتاج الطالب أن يكرر إنشاد البيت نفسه عشرات المرات وربما أكثر من ذلك بكثير، لكنه سيصل في نهاية المطاف إلى امتلاك ما تعارف عليه الدارسون بالأذن الموسيقية.

ولتوضيح هذه الفرضية السابقة لنأخذ البيت التالي:

تظلّ حبيس الهوى والمعاصي // فأين النّجاة وأين الفرار

(تَظلْ لُ)(حَبيْ سلْ)(هَـوىْ ولْ)(مَعاْ صيْ)/ (فَأيْ ننْ)(نَجاْ ةُ)(وَأيْ نلْ)(فِراْ روْ)

ب – ب / ب – – / ب – – / ب – – // ب – –/ب – ب / ب – – /ب – –

فعولُ / فعولن / فعولن / فعولن // فعولن / فعول / فعولن / فعولن

(١،٢) (١،٢) (١،٢) (١،٢) // (١،٢) (١،٢) (١،٢) (١،٢)

وألحظ أن مجيء الصورة الفرعية (فعولُ) المقبوضة[٣٤] بدلا من (فعولن) الصحيحة لم يغير من المنظومة الرقمية، وبالتالي لم يُحدِث خللا في توقعات المتلقي، لذا استساغت الأذن العربية هذا الزحاف على الرغم من الخلل الكمي.

أما العلل فإنها تغير هذه المنظومة الرقمية **زيادة ونقصا** لذا لم يجز ورودها في الحشو، لأن هذا من شأنه أن يخل بتوقعات المتلقي (باستثناء ما جرى مجرى الزحاف)، أما وقوع هذا الخلل الرقمي في آخر مقطع من البيت مع الالتزام به فإنه يحول هذا الخلل إلى جزء من منظومة رقمية جديدة يلتزم بها الشاعر.

ولنأخذ المثال التالي:

رزقَ المجدَ والنَّجاحَ دواماً // منْ يُقضِّيْ الْحياة في عملِ

(رُ/ زِ قلْ/ مجْ)(دَ/ ونْنَ/ جاْ)(حَ/ دَ وا/ منْ) / / (منْ / يُقضْ/ ضلْ)(حَ/ ياْ ةَ/ فيْ)(عَ/ مَليْ)

ب ب - - / ب - ب - / ب ب - -/ / - ب - - / ب - ب - / ب ب -

فعلاتن / متفعلن و/ فعلاتن // فاعلاتن / متفعلن / فعلا

(١، ٢، ١) (١، ٢، ١) (١، ٢، ١) / / (١، ٢، ١) (١، ٢، ١) (١، ٢)

في البداية لابد من الإشارة إلى أن الزحافات أبقت المنظومة الرقمية على حالها، فالخبن[٣٥] في متفعلن، وفي فعلاتن، لم يغير من توقعات المتلقي القائمة على ترقب مقطع وهو السبب الخفيف، فمقطعين يمثلان الوتد (المجموع أو المفروق) فمقطع يمثل السبب الخفيف، وهو ما رمزت له ب (١، ٢، ١).

أما إذا انتقلنا إلى تفعيلة الضرب (فعلا) فسنلحظ أن التغير الرقمي (١،٢) الذي طرأ عليها ليس ناتجا عن الزحاف، فما زال السبب الخفيف يرمز له بالرقم ١ على الرغم من الخبن، وإنما علة الحذف[٣٦] أسقطت المقطع الصوتي الأخير أي: السبب الخفيف، لذا لم ترتبك توقعات المتلقي لأن التغير طرأ على المقطع الأخير، وليس في حشو البيت، وبما أن الشاعر سيلتزم بالعلة، فهذا يعني أن المتلقي سيعتاد هذا التغير وسيتشكل في ذهنه نسق جديد.

وقد استساغت الأذن العربية نقصان مقطع صوتي في الحشو وهو ما عرف بالعصب والإضمار، ولكنها استهجنت نقصان مقطع صوتي في الحشو فيما عرف بالعقل والوقص، على الرغم من أن العصب والعقل يقعان في حشو الوافر، وأن الإضمار والوقص يقعان في حشو الكامل فما تفسير ذلك؟

للإجابة عن هذا السؤال سأدرس هذين المثالين الشعريين:

المثال الأول:

يسبي العقول بدله / والطرف منه إذا نظرْ

(يسْبلْ /عُقوْ) (لَبِ دلْ/ لِهي) // (وطْ طَرْ/ فِمنْ) (هـُإِ ذاْ /نَظَرْ)

-- ب -/ ب ب - ب - // - - ب -/ب ب - ب -

متْفاعلن / متَفاعلن // متْفاعلن / متَفاعلن

(٢، ٢) / (٣، ٢) // (٢، ٢) / (٣، ٢)

المثال الثاني:

أخ لي عنده أدب / صداقة مثله نسب

(أَ خن/ ليْ عنْ) (دَ هو /أَ د بو) / (صَ دا /قَتُ مثْ) (لِ هيْ/ نَسَ بو)

ب - - - / ب - ب ب - // ب - ب ب - /ب - ب ب -

مفاعلْتن / مفاعلَتن // مفاعلَتن / مفاعلَتن

(٢، ٢) / (٢، ٣) // (٢، ٣) / (٢، ٣)

ألحظ في المثال الأول تفعيلة متَفاعلن جاءت مضمرة مرتين أي بالرمز (٢، ٢) بدلا من (٣، ٢)، وهذا يعني أن البيت خسر مقطعا صوتيا مرتين، إلا أن الإضمار مستساغ ومحبب للأذن العربية، وهذا يرجع أن الشاعر عمد إلى استبدال نواة إيقاعية بنواة إيقاعية أخرى، فقد ترك السبب الثقيل (مُتَ)، واستبدل به السبب الخفيف (مُتْ)، وبما أن بنية إيقاع الشعر العربي قائمة على التقابل بين النوى الإيقاعية المكونة للتفعيلة فإن الذوق العربي قبل هذا الزحاف.

والأمر نفسه ينطبق على المثال الثاني، فقد جاءت مفاعلَتن معصوبة أي بالرمز (٢، ٢) بدلا من (٢، ٣)، وهذا يعني أن البيت خسر مقطعا صوتيا، وهذا يرجع إلى أن الشاعر عمد إلى استبدال نواة إيقاعية بنواة إيقاعية أخرى، فقد ترك السبب الثقيل

(عَلَ)، واستبدل به السبب الخفيف (علْ)، لذا فإن الإضمار والعصب ينطبق عليهما القانون الصوتي نفسه وهو **تحول نواة إيقاعية مكونة من مقطعين صوتيين قصيرين إلى نواة أخرى مكونة من مقطع صوتي قصير مغلق أو طويل مفتوح.**

أما إذا أخذت الوقص أو العقل، فسألحظ أنهما يقومان على **خسارة النواة الإيقاعية لمقطع صوتي قصير مفتوح دون أن يحل محلها نواة جديدة** وهذا هو الزحاف المستهجن، لذا مجته الأسماع كالآتي:

- الوقص: متَفاعلن ب ب – ب – (٣، ٢)تصبح مفاعلن ب – ب –(٢، ٢) أي (متَ) أصبحت (مُ).
- العقل: مفاعلَتن ب – ب ب – (٢، ٣) تصبح مفاعتن ب – ب – (٢، ٢) أي (علَ) أصبحت (عَ).

وإذا كان لزوم العلة في الضرب شرطا لاستساغتها، فلماذا جرت بعض العلل مجرى الزحاف؟

أجد لزاما علي أن أتحدث عن أربعة أنواع من العلل وهي:

١- **الخرم**: وهو إسقاط أول الوتد المجموع في صدر المصراع الأول، وبعبارة أخرى **حذف مقطع قصير مفتوح من النواة الإيقاعية في أول البيت.** وهي علة نادرة، وترجع في الأغلب الأعم إلى أخطاء النساخ، فلا يحتاج البيت إلا إلى حرف الواو أو الهمزة الاستفهامية...الخ في أوله فيستقيم الوزن.

٢- **التشعيث**: وهو حذف أول الوتد المجموع، أي **حذف مقطع صوتي قصير مفتوح من النواة الإيقاعية** (الوتد المجموع) مثل:
فاعلاتن – ب – – تصبح فالاتن – – – في الخفيف والمجتث.

مثال:

ليس من مات فاستراح بميت / إنما الميت ميِّت الأحياء

(ليْ سَمنْ ما)(تَ فسْتَ راْ)(حَ بِميْ تنْ) // (إنْ نَملْ ميْ) (تُ ميْيِ تلْ) (أحْ ياْ ئيْ)

– ب – –/ ب – ب – / ب ب – – // – ب – – / ب – ب – / – – –

فاعلاتن / متفعلن / فعلاتن // فاعلاتن / متفعلن / فالاتن

(١، ٢، ١) (١، ٢، ١) (١، ٢، ١) // (١، ٢، ١) (١، ٢، ١) (١، ١، ١)

إن تفعيلة (فاعلاتن – ب ––)، تتكون من ثلاث نوى إيقاعية: سبب خفيف فوتد مجموع فسبب أي (١، ٢، ١)، ووقوع التشعيث في هذه التفعيلة يعني أن النواة الثانية سيرمز لها بالرقم ١ بدلا من الرقم ٢، وبالتالي ستتوالى ثلاث نوى إيقاعية كل منها يتكون من مقطع صوتي واحد (قصير مغلق أو طويل مفتوح) أي: سيرمز لها بـ (١، ١، ١) مما يولد لدى المتلقي إحساسا بالتماثل والانسجام في آخر البيت الشعري أي أن توقعات المتلقي ستظل مطردة في الحشو مع ترقب تغيير منسجم غير مطرد في آخر البيت مما يضفي على الوزن حيوية.

٣- **الحذف**: وهو حذف السبب الخفيف من تفعيلة **العروض** (أما في تفعيلة الضرب فإنه يلزم)أي: حذف مقطعها الأخير، وهو إما مقطع قصير مغلق أو مقطع طويل مفتوح. ومثال ذلك:

**وأنت الكريم وأنت الحليم / وأنت العطوف وأنت الحدبْ**

(وَأَنْ تلْ)(كَريْ مُ)(وَأَنْ تلْ)(حَليْ مُ) // (وَأَن تلْ)(عَطوْ فُ)(وأَنْ تلْ) (حدبْ)

ب – – / ب – ب / ب – – / ب – ب // ب – –/ ب – ب / ب – – / ب –

فعولن / فعولُ / فعولن / فعولُ // فعولن / فعولُ / فعولن / فعو

(٢، ١) (٢، ١) (٢، ١) (٢، ١) // (٢، ١) (٢، ١) (٢، ١)(٢)

**وما زلت تسعفني بالندى / وتنزلني بالمكان الخصبْ**

(وَماْ زلْ)(تَتسْ عِ)(فُنِيْ بنْ)(نَديْ)/ / (وَتنْ زِ)(لُنِيْ بلْ)(مَكاْ نلْ)(خصبْ)

ب – – / ب – ب / ب – – / ب – / / ب – ب / ب – – / ب – – / ب –

فعولن / فعولُ / فعولن / فعو // فعولُ / فعولن / فعولن / فعو

(١،٢) (١،٢) (١،٢) (٢) // (١،٢) (١،٢) (١،٢) (٢)

ذكرت سالفا أن الزحاف لا يخل بالمنظومة الرقمية، لذا لم يؤثر القبض في فعولُ ب – ب على النسق (٢، ١). ولكن الذي يلفت الانتباه أن هذا الزحاف جاء في تفعيلة العروض في البيت الأول، وهذا يعني أن الشطر الأول سيختم بمقطع قصير مفتوح، وهذه ظاهرة ينفرد بها هذا الوزن.

إن مناقشة هذه الظاهرة يمكن أن تعد مدخلا لتفسير ظاهرة الحذف الذي جرى مجرى الزحاف، لذا فإنني أرى أن انتهاء الشطر الأول بمقطع قصير مفتوح مرتبط بأداء البيت وإنشاده، فالقارئ سيجد نفسه مرغما على إشباع هذا الصوت حتى يتحول إلى مقطع طويل مفتوح. فقد مر بنا أن البحر الشعري يعد مجموعة من العلاقات الزمنية الثابتة التي تجمع بين أصوات مختلفة في مجموعات متباينة، أي أنه عبارة عن روابط زمنية متصلة في حركة الأصوات. ومن الضروري ملاحظة **فترات الصمت الميتة** أي الزمن الفارغ اللامعقول الذي يستخدم لوظيفة العزل والتمييز. أي أن فترة الصمت بين الشطرين تدخل في تكوين الجملة الموسيقية في ذهن المتلقي.

وبناء على ذلك فإن القارئ الذي يواجه نقصان مقطع صوتي لن يشعر باختلال الوزن لسببين:

- إن هذا الحذف لم يقع في حشو الشطر؛ لذا ظل النسق (٢، ١) مطردا حتى تفعيلة العروض المكونة من مقطعين صوتيين فقط أي (٢).
- إن القارئ للبيت الثاني المشتمل على الحذف سيعمل ذهنه على تعـويض القيمـة المحذوفة من خلال لحظة الصمت بين الشطرين، وبذا تكتمل الجملة الموسيقية في ذهنه.

٤- **القطع**: وهو حذف ساكن الوتد المجموع وإسكان ما قبله. وهو في حقيقة الأمر حذف مقطع صوتي قصير مفتوح من أول الوتد المجموع،ويقع في حشو المتدارك مثل فاعلن – ب – تصبح فاعل - -، وهناك من يعده تشعيثا أي تصبح فالن – – وهذا رأي خاطئ لأن القطع يصيب الوتد في آخر التفعيلة لا في وسطها.

ومما هو معلوم أن الخليل أهمل بحر المتدارك برمته على الرغم من معرفته له بل نظمه عليه، لأن قواعده تخالف قوانين العروض، فهذه علة القطع وقعت في الحشو وأخلت بالمنظومة الرقمية، ومع ذلك هي علة قبلتها الأذن العربية، فما سر ذلك؟

إن السر يكمن في أن هذا الوزن المستخدم كثيرا في الغناء تنطبق عليه قوانين الإيقاع الموسيقي لا الإيقاع العروضي.

لذا فإني أرى ضرورة التفريق بين نوعين مختلفين من بحر المتدارك:

- النوع الأول: وهو الذي لا يقع فيه القطع، وهذا الوزن يجري على قواعد الإيقاع العروضي التي استنبطها الخليل – حتى لو كان هذا الوزن من وضع العروضيين- وعلى هذا لا تختل فيه المنظومة الرقمية التي وضعتها.

جاءنا عامر سالما صالحا / بعدما كان ما كان من عامرِ

(جا ءَنا) (عا مرُنْ)(سا لِمنْ)(صا لِحنْ) //(بعْ دَما) (كا نما) (كا نمِنْ)(عا مريْ)

فاعلن / فاعلن / فاعلن / فاعلن // فاعلن / فاعلن / فاعلن / فاعلن

(١، ٢) (١، ٢) (١، ٢) (١، ٢) // (١، ٢) (١، ٢) ١، ٢) (١، ٢)

- النوع الثاني: وهو الذي يدخله القطع، لذا هو مخالف لأصول الخليل لوقوع العلة في الحشو، وهو وزن خاضع لقوانين الموسيقى لا العروض. ويقوم إيقاعه على القانون التالي: **تكرار المقطع القصير المغلق أو الطويل المفتوح مرتين في كل تفعيلة** ومثال ذلك:

حقا حقا حقا حقا // صدقا صدقا صدقا صدقا

(حق قنْ)(حق قنْ)(حق قنْ)(حق قنْ)//(صد قن)(صد قن)(صد قن)(صد قا)

– – / – – / – – / – – // – –/ – – / – – / – –

فاعل / فاعل / فاعل / فاعل // فاعل / فاعل / فاعل / فاعل

(١،١)/ (١، ١) / (١، ١)/ (١، ١) // (١، ١)/ (١، ١)/ (١، ١) / (١، ١)

أما حين يجتمع القطع والخبن في البيت الشعري فيضاف إلى القانون السابق قانون جديد يتمثل في **جواز التخلي عن المقطع القصير المغلق أو الطويل المفتوح (–) في أول التفعيلة وتعويض ذلك بمقطعين قصيرين مفتوحين (ب ب)** أي أن: (– = ب ب). ومثال ذلك:

يا ليل الصَّب متى غده / أقيام الساعة موعده

(يا ليْ)(لصْ صبْ)(ب متى)(غ دهو)//(أَ قياْ)(مسْ ساْ)(عَ ةموْ)(عِ دهو)

– – / – – / ب ب – / ب ب – // ب ب – / – – / ب ب – / ب ب –

فاعل / فاعلْ / فعلن / فعلن // فعلن / فاعلْ / فعلن / فعلن

(١، ١)(١، ١) (١،٢) (١، ٢)//(١، ٢)(١،١)(١، ٢)(١، ٢)

ولا أدل على ذلك من ورود هذه الظاهرة في آخر التفعيلة أي أن فاعلن – ب – أصبحت فاعلُ – ب ب وهي تفعيلة مستساغة وشائعة في الشعر المعاصر، ومثال ذلك:

مصر بلادي مصر بلادي // صوت في الميدان ينادي

(مِصْ رُبِ)(لا دي) (مِصْ رُبِ)(لادي)/ / (صو تن)(فل مي)(دا ني)(نا دي)

– ب ب / – – / – ب ب / – – // – – / – – / – ب ب / – –

فاعلُ / فاعل / فاعلُ / فاعل // فاعل / فاعل / فاعلُ / فاعل

(١، ٢) (١،١) (٢،١) (١، ١)// (١،١) / (١،١) (١، ٢)(١،١)

وهذا يؤكد أن هذا النوع من المتدارك له قانونه الخاص الذي ذكرته آنفا في الفقرة السابقة، فهو لا يعترف بحدود النوى الإيقاعية في العروض العربي.

### ٣. نماذج إنشاد النوى الإيقاعية:

سأعمل في هذا المبحث على توضيح طريقة الإنشاد العروضي للنوى الإيقاعية في كل بحر على حدة، من خلال إيراد مفتاح البحر، وإنشاد شطريه: المادة الصوتية والوزن أو القالب المفرغ من خلال ١٦ جدولا، وقد اشتمل كل جدول كذلك على تقطيع المفتاح، وإيراد الأسباب والأوتاد، مع ذكر عدد المقاطع الصوتية للأوتاد والأسباب كل على حدة لبيان هذا **التوازي** أو التناظر الفريد بين أعداد المقاطع الصوتية المكونة للنوى الإيقاعية.

وعند العودة إلى تلك الجداول يتضح لي ما يلي:

- تتوالى النوى الإيقاعية في بحر المنسرح وفي بحر الرجز على النحو التالي: مقطعان للسببين ثم مقطعان للوتد ست مرات.
- انظر الجدول رقم ١) (وانظر جدول رقم ٢)

(٢/ ٢/)(٢/ ٢/)(٢/ ٢/) (٢/ ٢/)(٢/ ٢/)(٢/ ٢)

والفرق بين الإنشادين يتمثل في الوقوف على آخر الوتد المفروق في مفعلات في حشو المنسرح أي على **مقطع قصير مفتوح**.

| اسم البحر | المنسرح | | | | | | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| المفتاح | منسرح فيه يضرب المثل | | | | | | | مستفعلن مفعلات مستعلن | | | | | |
| الإنشاد | مُنْسَ | **رِحُنْ** | فيهِ | **يُضْرَ** | بُلْمَ | **ثلو** | | مُستَف | **علن** | مفع | **لاتُ** | مستف | **علن** |
| التقطيع | ب – | – ب | ب – | ب – | ب – | – ب | | – – | – ب | ب – | ب – | – – | – ب |
| الأسباب والأوتاد | سببان | وتد | سببان | وتد | سببان | وتد | | سببان | وتد | سببان | وتد | سببان | وتد |
| عدد المقاطع الصوتية | ٢ | **٢** | ٢ | **٢** | ٢ | **٢** | | ٢ | **٢** | ٢ | **٢** | ٢ | **٢** |

**جدول رقم ١**

| اسم البحر | الرجز | | | | | | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| المفتاح | في أبجر الأرجاز بحر يسهل | | | | | | | مستفعلن مستفعلن مستفعلن | | | | | |
| الإنشاد | في أَبْ | **حُرِلْ** | أَرْجا | **زِبَحْ** | رُئَيسْ | **هُلو** | | مستف | **علن** | مستف | **علن** | مستف | **علن** |
| التقطيع | – – | – ب | – – | – ب | – – | – ب | | – – | – ب | – – | – ب | – – | – ب |
| الأسباب والأوتاد | سببان | وتد | سببان | وتد | سببان | وتد | | سببان | وتد | سببان | وتد | سببان | وتد |
| عدد المقاطع الصوتية | ٢ | **٢** | ٢ | **٢** | ٢ | **٢** | | ٢ | **٢** | ٢ | **٢** | ٢ | **٢** |

**جدول رقم ٢**

- تتوالى النوى الإيقاعية في بحر المقتضب على النحو التالي: مقطعان للسببين ثم مقطعان للوتد أربع مرات. (انظر الجدول رقم ٣)

(٢/ ٢/)(٢/ ٢/)    (٢/ ٢/) (٢/ ٢/)

| اسم البحر | المقتضب | | | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| المفتاح | اقتضب كما سألوا | | | | | مفعلات مستعلن | | | | |
| الإنشاد | اقْتَ | **ضِبْكَ** | ماسَ | **ألو** | | مفعَ | **لاتُ** | مسْتَ | **علن** | |
| التقطيع | ب – | ب – | ب – | – ب | | ب – | ب – | ب – | – ب | |
| الأسباب والأوتاد | سببان | وتد | سببان | وتد | | سببان | وتد | سببان | وتد | |
| عدد المقاطع الصوتية | ٢ | **٢** | ٢ | **٢** | | ٢ | **٢** | ٢ | **٢** | |

**جدول رقم ٣**

- تتوالى النوى الإيقاعية في بحر الهزج وبحر المضارع على النحو التالي: مقطعان للوتد ثم مقطعان للسببين أربع مرات. (انظر الجدول رقم ٤) (وانظر جدول رقم ٥)

(٢/ ٢/ )(٢/ ٢/ ٢)　　　　(٢/ ٢/ ) (٢/ ٢/ ٢)

والفرق بين الإنشادين يتمثل في الوقوف على آخر الوتد المفروق في فاع لاتن في ضرب المضارع أي على **مقطع قصير مفتوح**.

| اسم البحر | الهزج | | | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| المفتاح | على الأهزاج تسهيل | | | | | مفاعيلن مفاعيلن | | | | |
| **الإنشاد** | **عَلَلْ** | أَهْزا | **جتَسْ** | هيلو | | **مفا** | عيلن | **مفا** | عيلن | |
| **التقطيع** | ب – | – – | ب – | – – | | ب – | – – | ب – | – – | |
| **الأسباب والأوتاد** | وتد | سببان | وتد | سببان | | وتد | سببان | وتد | سببان | |
| **عدد المقاطع الصوتية** | **٢** | ٢ | **٢** | ٢ | | **٢** | ٢ | **٢** | ٢ | |

**جدول رقم ٤**

| اسم البحر | المضارع | | | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| المفتاح | تعد المضارعات | | | | | مفاعيل فاع لاتن | | | | |
| **الإنشاد** | **تُعَدْ** | دُلْمُ | **ضارِ** | عاتو | | **مفا** | عيل | **فاع** | لاتن | |
| **التقطيع** | ب – | – ب | – ب | – – | | ب – | – ب | – ب | – – | |
| **الأسباب والأوتاد** | وتد | سببان | وتد | سببان | | وتد | سببان | وتد | سببان | |
| **عدد المقاطع الصوتية** | **٢** | ٢ | **٢** | ٢ | | **٢** | ٢ | **٢** | ٢ | |

**جدول رقم ٥**

- تتوالى النوى الإيقاعية في بحر الرمل وبحر الخفيف على النحو الآتي: مقطع للسبب فمقطعان للوتد ثم مقطع للسبب ست مرات. (انظر جدول رقم ٦) (وانظر جدول رقم ٧)

(١/ ٢/ ١) (١/ ٢/ ١) (١/ ٢/ ١) (١/ ٢/ ١)      (١/ ٢/ ١) (١/ ٢/ ١) (١/ ٢/ ١) (١/ ٢/ ١)

والفرق بين الإنشادين يتمثل في الوقوف على آخر الوتد المفروق في مستفع لن في حشو الخفيف أي على **مقطع قصير مفتوح**.

| **اسم البحر** | الرمل | | | | | | | | | | | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| **المفتاح** | رمل الأبحر يرويه الثقات | | | | | | | | | فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن | | | | | | | | |
| **الإنشاد** | رَ | **مَلُلْ** | أَبْ | حُ | **رِيَرْ** | وي | هِثْ | **ثِقا** | تو | فا | **علا** | تن | فا | **علا** | تن | فا | **علا** | تن |
| **التقطيع** | ب | ب– | – | ب | ب– | – | – | ب– | – | – | ب– | – | – | ب– | – | – | ب– | – |
| **الأسباب والأوتاد** | سبب | وتد | سبب | سبب | وتد | سبب | سبب | وتد | سبب | سبب | وتد | سبب | سبب | وتد | سبب | سبب | وتد | سبب |
| **عدد المقاطع الصوتية** | ١ | **٢** | ١ | ١ | **٢** | ١ | ١ | **٢** | ١ | ١ | **٢** | ١ | ١ | **٢** | ١ | ١ | **٢** | ١ |

**جدول رقم ٦**

| **اسم البحر** | الخفيف | | | | | | | | | | | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| **المفتاح** | يا خفيفا خفت به الحركات | | | | | | | | | فاعلاتن مستفع لن فاعلاتن | | | | | | | | |
| **الإنشاد** | يا | **خَفي** | فن | خَفْ | **فَتْبِ** | هِلْ | حَ | **رَكا** | تو | فا | **علا** | تن | مس | **تفع** | لن | فا | **علا** | تن |
| **التقطيع** | – | ب– | – | – | – ب | – | ب | ب– | – | – | ب– | – | – | -ب | – | – | ب– | – |
| **الأسباب والأوتاد** | سبب | وتد | سبب | سبب | وتد | سبب | سبب | وتد | سبب | سبب | وتد | سبب | سبب | وتد | سبب | سبب | وتد | سبب |
| **عدد المقاطع الصوتية** | ١ | **٢** | ١ | ١ | **٢** | ١ | ١ | **٢** | ١ | ١ | **٢** | ١ | ١ | **٢** | ١ | ١ | **٢** | ١ |

**جدول رقم ٧**

- تتوالى النوى الإيقاعية في بحر المجتث على النحو الآتي: مقطع للسبب فمقطعان للوتد ثم مقطع للسبب أربع مرات. (انظر جدول رقم ٨)

(١/ ٢/ ١) (١/ ٢/ ١)      (١/ ٢/ ١) (١/ ٢/ ١)

| اسم البحر | المجتث | | | | | | | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| المفتاح | إن جثت الحركات | | | | | | | مستفع لن فاعلاتن | | | | | | |
| الإنشاد | إنْ | جُثْتَ | تِلْ | حَ | رَكا | تو | | مُسْ | تَفْعِ | لُن | فا | علا | تن | |
| التقطيع | – | - ب | – | ب | ب – | – | | – | - ب | – | – | ب – | – | |
| الأسباب والأوتاد | سبب | وتد | سبب | سبب | وتد | سبب | | سبب | وتد | سبب | سبب | وتد | سبب | |
| عدد المقاطع الصوتية | ١ | ٢ | ١ | ١ | ٢ | ١ | | ١ | ٢ | ١ | ١ | ٢ | ١ | |

**جدول رقم ٨**

- تتوالى النوى الإيقاعية في بحر المتقارب على النحو الآتي: مقطعان للوتد فمقطع للسبب ثماني مرات. (انظر الجدول رقم ٩)

(٢/ ١) (٢/ ١) (٢/ ١) (٢/ ١)         (٢/ ١) (٢/ ١) (٢/ ١) (٢/ ١)

| اسم البحر | المتقارب | | | | | | | | | | | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| المفتاح | عن المتقارب قال الخليل | | | | | | | | | فعولن فعولن فعولن فعولن | | | | | | | | |
| الإنشاد | عَنِلْ | مُ | تَقا | رِ | بِقا | لَلْ | خَلي | لو | | فعو | لن | فعو | لن | فعو | لن | فعو | لن | |
| التقطيع | ب - | ب | ب- | ب | ب - | – | ب - | – | | | | | | | | | | |
| الأسباب والأوتاد | وتد | سبب | وتد | سبب | وتد | سبب | وتد | سبب | | وتد | سبب | وتد | سبب | وتد | سبب | وتد | سبب | |
| عدد المقاطع الصوتية | ٢ | ١ | ٢ | ١ | ٢ | ١ | ٢ | ١ | | ٢ | ١ | ٢ | ١ | ٢ | ١ | ٢ | ١ | |

**جدول رقم ٩**

- تتوالى النوى الإيقاعية في بحر المتدارك على النحو الآتي: مقطع للسبب فمقطعان للوتد ثماني مرات. (انظر الجدول رقم ١٠)

(١/ ٢) (١/ ٢) (١/ ٢) (١/ ٢)         (١/ ٢) (١/ ٢) (١/ ٢) (١/ ٢)

| اسم البحر | المتدارك | | | | | | | | | | | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| المفتاح | حركات المحدث تنتقل | | | | | | | | | فعلن فعلن فعلن فعلن | | | | | | | | |
| الإنشاد | حَ | رَكا | تُلْ | مُخْ (علة جرت مجرى الزحاف) | دَ | ثِتَنْ | تَ | قِلو | | ف | علن | ف | علن | ف | علن | ف | علن | |
| التقطيع | ب | ب - | - | - | ب | ب- | ب | ب- | | ب | ب - | ب | ب - | ب | ب - | ب | ب - | |
| الأسباب والأوتاد | سبب | وتد | سبب | وتد | سبب | وتد | سبب | وتد | | سبب | وتد | سبب | وتد | سبب | وتد | سبب | وتد | |
| عدد المقاطع الصوتية | ١ | ٢ | ١ | ١ | ١ | ٢ | ١ | ٢ | | ١ | ٢ | ١ | ٢ | ١ | ٢ | ١ | ٢ | |

**جدول رقم ١٠**

- تتوالى النوى الإيقاعية في بحر الكامل على النحو الآتي: ثلاثة مقاطع للسببين فمقطعان للوتد ست مرات. (انظر جدول رقم ١١)

(٣/ ٢) (٣/ ٢) (٣/ ٢)        (٣/ ٢) (٣/ ٢) (٣/ ٢)

| اسم البحر | الكامل | | | | | | | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| المفتاح | كمل الجمال من البحور الكامل | | | | | | | متفاعلن متفاعلن متفاعلن | | | | | | |
| الإنشاد | كَمُلَلْ | جَما | لُمِتَلْ | بُحو | رِلْكا(إضمار) | مِلو | | متفا | علن | متفا | علن | متفا | علن | |
| التقطيع | ب ب - | ب - | ب ب - | ب - | - - | ب - | | ب ب - | ب - | ب ب - | ب - | ب ب - | ب - | |
| الأسباب والأوتاد | سببان | وتد | سببان | وتد | سببان | وتد | | سببان | وتد | سببان | وتد | سببان | وتد | |
| عدد المقاطع الصوتية | ٣ | ٢ | ٣ | ٢ | ٢ | ٢ | | ٣ | ٢ | ٣ | ٢ | ٣ | ٢ | |

**جدول رقم ١١**

▪ تتوالى النوى الإيقاعية في بحر الوافر على النحو الآتي: مقطعان للوتد فثلاثة مقاطع للسببين ست مرات، ويدخل عليه تنوع في السبب يلتزم به في تفعيلتي العروض والضرب وهو ما عرف بالقطف(٣٧) (انظر جدول رقم ١٢)

(٢/٣) (٢/٣) (٢/١)      (٢/٣) (٢/٣) (٢/١)

| اسم البحر | الوافر | | | | | | | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| المفتاح | بحور الشعر وافرها جميل | | | | | | | مفاعلتن مفاعلتن مفاعل | | | | | | |
| الإنشاد | بُحو | رِشّعْ (عصب) | رِوا | فِرُها | جَمي | لو | | مفا | عَلَتُن | مفا | عَلَتُن | مفا | عِلْ | |
| التقطيع | ب– | – – | ب– | ب ب– | ب– | – | | ب – | ب ب – | ب – | ب ب – | ب – | – | |
| الأسباب والأوتاد | وتد | سببان | وتد | سببان | وتد | سبب | | وتد | سببان | وتد | سببان | وتد | سبب | |
| عدد المقاطع الصوتية | ٢ | ٢ | ٢ | ٣ | ٢ | ١ | | ٢ | ٣ | ٢ | ٣ | ٢ | ١ | |

**جدول رقم ١٢**

▪ تتوالى النوى الإيقاعية في بحر السريع على النحو الآتي: مقطعان للسببين، ومقطعان للوتد، ست مرات، ويدخل على الوتد تنوع يلتزم به في تفعيلتي العروض والضرب، وهو ما عرف بالكسف (٣٨) (انظر الجدول رقم ١٣)

(٢/٢) (٢/٢) (٢/١)      (٢/٢) (٢/٢) (٢/١)

| اسم البحر | السريع | | | | | | | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| المفتاح | بحر سريع ماله ساحل | | | | | | | مستفعلن مستفعلن مفعلا | | | | | | |
| الإنشاد | بَحْرُنْ | سَرِي | عُنْ ما | لَهو | ساحِ | لو | | مستف | علن | مستف | علن | مفعَ | لا | |
| التقطيع | – – | ب – | – – | ب – | – ب | – | | – – | ب – | – – | ب – | – ب | – | |
| الأسباب والأوتاد | سببان | وتد | سببان | وتد | سببان | وتد | | سببان | وتد | سببان | وتد | سببان | وتد | |
| عدد المقاطع الصوتية | ٢ | ٢ | ٢ | ٢ | ٢ | ١ | | ٢ | ٢ | ٢ | ٢ | ٢ | ١ | |

**جدول رقم ١٣**

- تتوالى النوى الإيقاعية في بحر المديد على النحو الآتي: مقطع للسبب، فمقطعان للوتد فمقطع للسبب للتفعيلة الأولى، ثم مقطع للسبب فمقطعان للوتد للتفعيلة الثانية. (انظر الجدول رقم ١٤)

(١/ ٢/ ١)-(١/ ٢)-(١/ ٢/ ١)  (١/ ٢/ ١)-(١/ ٢)-(١/ ٢/ ١)

وأرى وجود لحظة صمت بعد التفعيلة الثانية كالتي بين الشطرين حتى تعادل تفعيلة فاعلن – ب – تفعيلة فاعلاتن – ب – – أثناء الإنشاد.

| اسم البحر | المديد | | | | | | | | | | | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| المفتاح | لمديد الشعر عندي صفات | | | | | | | | | فاعلاتن فاعلن فاعلاتن | | | | | | | | |
| الإنشاد | لِ | **مدي** | دِشْ | شِعْ | **رِعِنْ** | دي | **صِفا** | تو | | فا | **علا** | تن | فا | **علن** | فا | **علا** | تن | |
| التقطيع | ب | ب – | – | – | ب – | – | ب– | – | | – | ب – | – | – | ب – | – | ب– | – | |
| الأسباب والأوتاد | سبب | وتد | سبب | سبب | وتد | سبب | وتد | سبب | | سبب | وتد | سبب | سبب | وتد | سبب | وتد | سبب | |
| عدد المقاطع الصوتية | ١ | **٢** | ١ | ١ | **٢** | ١ | **٢** | ١ | | ١ | **٢** | ١ | ١ | **٢** | ١ | **٢** | ١ | |

**جدول رقم ١٤**

- تتوالى النوى الإيقاعية في بحر البسيط على النحو الآتي: مقطعان للسببين، فمقطعان للوتد للتفعيلة الأولى، ثم مقطع للسبب فمقطعان للوتد للتفعيلة الثانية أربع مرات. (انظر الجدول رقم ١٥).

(٢/ ٢) (١/ ٢) – (٢/ ٢) (١/ ٢)  (٢/ ٢) (١/ ٢) – (٢/ ٢) (١/ ٢)

| اسم البحر | البسيط | | | | | | | | | | | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| المفتاح | إن البسيط لديه يبسط الأمل | | | | | | | | | مستفعلن فاعلن مستفعلن فعلن | | | | | | | | |
| الإنشاد | إِنْنَلْ | **بَسي** | طَ | **لَدَيْ** | هِيُبْ | سَطُلْ | أَ | **مَلو** | | مستف | **علن** | فا | **علن** | مستف | **علن** | ف | **علن** | |
| التقطيع | – – | ب – | ب | ب – | ب – | ب – | ب | ب – | | – – | ب – | ب | ب – | – – | ب – | ب | ب – | |
| الأسباب والأوتاد | سببان | وتد | سبب | وتد | سببان | وتد | سبب | وتد | | سببان | وتد | سبب | وتد | سببان | وتد | سبب | وتد | |
| عدد المقاطع الصوتية | ٢ | **٢** | ١ | **٢** | ٢ | **٢** | ١ | **٢** | | ٢ | **٢** | ١ | **٢** | ٢ | **٢** | ١ | **٢** | |

**جدول رقم ١٥**

- تتوالى النوى الإيقاعية في بحر الطويل على النحو الآتي: مقطعان للوتد فمقطع للسبب للتفعيلة الأولى، ثم مقطعان للوتد ومقطعان للسببين للتفعيلة الثانية أربع مرات. (انظر الجدول رقم ١٦)

(٢/ ١)(٢/ ٢/ ٢) – (٢/ ١)(٢/ ٢/ ٢)        (٢/ ١)(٢/ ٢/ ٢) – (٢/ ١)(٢/ ٢/ ٢)

| اسم البحر | الطويل | | | | | | | | | | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| المفتاح | طويل له دون البحور فضائل | | | | | | | | | فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن | | | | | | | |
| الإنشاد | **طَوي** | لُنْ | **لهو** | دوئلْ | **بُحو** | رِ | **فَضا** | ئِلو | | **فعو** | لن | **مفا** | عيلن | **فعو** | لن | **مفا** | علن |
| التقطيع | ب – | – | ب – | – – | ب – | ب | ب – | ب – | | ب – | – | ب – | – – | ب – | ب | ب – | ب – |
| الأسباب والأوتاد | وتد | سبب | وتد | سببان | وتد | سبب | وتد | سببان | | وتد | سبب | وتد | سببان | وتد | سبب | وتد | سببان |
| عدد المقاطع الصوتية | ٢ | ١ | ٢ | ٢ | ٢ | ١ | ٢ | ٢ | | ٢ | ١ | ٢ | ٢ | ٢ | ١ | ٢ | ٢ |

**جدول رقم ١٦**

وأعتقد أن أن هذين البحرين الأخيرين هما بحران رباعيان، أي أن التفعيلتين (مستفعلن، فاعلن) في البسيط و(فعولن مفاعيلن) في الطويل يتم التعامل معهما إنشاديا بوصفهما دورة إيقاعية واحدة وإن كانت كل منهما مركبة من تفعيلتين.

## الخاتمة

يعد الإنشاد خصيصة **شفوية** ملتصقة بالشعر العربي، يمكن أن تفسر لنا الكثير من القضايا العروضية الغامضة. ويمكن القول: إن قرض الشعر هو إنشاد قائم على المزاوجة بين مقاطع صوتية تعرف بالأوتاد، ومقاطع صوتية صوتية تعرف بالأسباب، فالأسباب والأوتاد في الشعر العربي تتوزع ضمن نسق إيقاعي.

ويقع الزحاف في ثواني الأسباب ولا يقع في الأوتاد، لأن الأوتاد هي المقاطع الصوتية التي سيبرزها الإنشاد، لذا هي منطقة محصنة من الخلل الكمي، لأنها نواة التفعيلة، ففي كل تفعيلة وتد واحد فقط، وهو الذي سيحدد بدايتها أو وسطها أو نهايتها، لذا خلت من الزحاف، أما العلل فإنها تغير هذه المنظومة الرقمية زيادة ونقصا لذا لم يجز ورودها في الحشو، لأن هذا من شأنه أن يخل بتوقعات المتلقي، أما وقوع هذا الخلل الرقمي في آخر مقطع من البيت مع الالتزام به فإنه يحول هذا الخلل إلى جزء من منظومة رقمية جديدة يلتزم بها الشاعر. في حين أن الأسباب مقاطع صوتية غير بارزة لذا جاز دخول الزحاف عليها.

وترجع القيمة الإيقاعية لبحور الشعر العربي إلى القانون التالي وهو: تقابل الوتد مع ما يسبقه وما يلحقه من الأسباب ضمن حدود التفعيلة. لذا فإن عدّ التفعيلة هي البنية التي يتشكل منها الإيقاع في البحور الصافية يرجع إلى تكرار التفعيلة نفسها بأسبابها وأوتادها، في حين أن القيمة الإيقاعية للبحور الصافية ترجع إلى تقابل النوى الإيقاعية المكونة لتفعيلات البحر الصافي.

ويتولد الإيقاع من خلال الجمع بين تفعيلتين مختلفتين كما وكيفا كالبحر المضارع مثلا، لتناظر مواقع الأوتاد، لذا عند إنشاد الشطر تبرز مقاطع متناظرة في

مواقعها، ومتساوية في أعدادها، على الرغم من اختلافها كما وكيفا. لذا لا نستطيع اختراع البحور بصورة عشوائية من خلال الجمع بين تفعيلتين مختلفتين، فلا بد من تناظر الوتدين فيهما.

لذا استساغت الأذن العربية نقصان مقطع صوتي في الحشو وهو ما عرف بالعصب والإضمار، ولكنها استهجنت نقصان مقطع صوتي في الحشو فيما عرف بالعقل والوقص، وهذا يرجع إلى استبدال نواة إيقاعية بنواة إيقاعية أخرى، أي: **تحول نواة إيقاعية مكونة من مقطعين صوتيين قصيرين إلى نواة أخرى مكونة من مقطع صوتي قصير مغلق أو طويل مفتوح**.أما الوقص أو العقل فإنهما يقومان على خسارة النواة الإيقاعية لمقطع صوتي قصير مفتوح، دون أن يحل محلها نواة جديدة، لذا مجته الأسماع.

ومن جهة أخرى جرت بعض العلل مجرى الزحاف على الرغم من أن لزوم العلة شرط لاستساغتها للأسباب الآتية:

١- الخرم: وترجع في الأغلب الأعم إلى أخطاء النساخ

٢- التشعيث: لتوالي ثلاث نوى إيقاعية كل منها يتكون من مقطع صوتي مما يولد لدى المتلقي إحساسا بالتماثل والانسجام.

٣- الحذف:إن القارئ الذي يواجه نقصان مقطع صوتي لن يشعر باختلال الوزن لسببين:

- إن هذا الحذف لم يقع في حشو الشطر.
- إن القارئ للبيت المشتمل على الحذف سيعمل ذهنه على تعويض القيمة المحذوفة من خلال لحظة الصمت بين الشطرين، وبذا تكتمل الجملة الموسيقية في ذهنه.

٤- القطع: لأن قواعد المتدارك تخالف قوانين العروض ويرجع السبب إلى أن هذا الوزن المستخدم كثيرا في الغناء تنطبق عليه قوانين الإيقاع الموسيقي لا الإيقاع العروضي.

وعلى ذلك أرى ضرورة التفريق بين نوعين مختلفين من بحر المتدارك:

- النوع الأول: وهو الذي لا يقع فيه القطع، وهذا الوزن يجري على قواعد الإيقاع العروضي التي استنبطها الخليل
- النوع الثاني: وهو الذي يدخله القطع، لذا هو مخالف لأصول الخليل، وهو وزن خاضع لقوانين الموسيقى لا العروض

## الهوامش والتعليقات:

(١) يمكن الرجوع إلى هذه الآراء في المراجع التالية:

- إدة، خليل - الإيقاع في الشعر العربي، **فصول**، مجلد ٦، عدد٣، مصر، ١٩٨٦م، ص١١٠-١٣١، ص١١٨.
- قطاط، محمود - نظرية الإيقاع الموسيقي عند العرب، **الحياة الثقافية**، السنة السابعة، العددان ٢٢،٢٣، تونس، ١٩٨٢م ص٩٠-١٠٧، ص٩١.
- العياشي، محمد - **نظرية إيقاع الشعر العربي**، المطبعة العصرية، تونس ١٩٧٦م، ص٤٢-٧٣.

(٢) للتوسع في الاطلاع على هذه الآراء يمكن الإفادة من:

- جونسون، بارتون- دراسة يوري لوتمان البنيوية للشعر، ترجمة سيد البحراوي، الفكر العربي، مجلد ٤، العددان ٢٥،٢٦، بيروت، ١٩٨٢م، ص١٤٠-١٦١، ص١٥١
- أبو ديب، كمال - في البنية الإيقاعية للشعر العربي، ط٣، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٧م، ص٢٣٠،٢٣١.
- مرتاض، عبد الملك - ممارسة العشق بالقراءة، سعي لتأسيس نظرية للقراءة الأدبية، نزوى، عدد٨، مسقط، ١٩٩٦م، ص٥٨-٧٢، ص٦٢.

(٣) من أهم المراجع التي عرضت هذا الرأي:

- هيجل- فن الشعر، ط١، ترجمة جورج طرابيشي، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٨١م، ص٨٤، ٩١، ٩٢، ١٠١-١٠٥.
- فضل، صلاح - نظرية البنائية في النقد الأدبي، ط٣، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٧م، ص٧١-٧٣.
- ايخنباوم Eikhenbaum- نظرية المنهج الشكلي، في كتاب نظرية المنهج الشكلي نصوص الشكلانيين الروس، ترجمة إبراهيم الخطيب، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، بيروت، الرباط، ١٩٨٢م، ص٣٠-٧٥، ص٥٢، ٥٤.

- ياكبسون، رومان- قضايا الشعرية، ترجمة محمد الولي، مبارك حنون، دار توبقال، المغرب، ١٩٨٨م، ص٤٣، ٥٦، ١٠٨، ١٠٩.
- إ.إرتشاردز- مبادئ النقد الأدبي، ترجمة مصطفى بدوي، مراجعة لويس عوض، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر، مصر ١٩٦٣م، ص١٨٨، ١٩٢، ١٩٣، ١٩٥.
- ويليك، رينيه، وارين، أوستن- نظرية الأدب، ترجمة عادل سلامة، دار المريخ للنشر، السعودية، ١٩٩٢م، ص٢١٣-٢١٥، ٢٢٢، ٢٢٣.
- ج.س فريزر- موسوعة المصطلح النقدي، الوزن والقافية، والشعر الحر، ترجمة عبد الواحد لؤلؤة، دار الرشيد، العراق، ١٩٨٠م ص١٢،١١.
- ستولينتز، جيروم- النقد الفني، دراسة جمالية وفلسفية، ترجمة فؤاد زكريا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ص١٠٠، ٣٤٩،٣٥١.
- درو، اليزابيث- الشعر كيف نفهمه ونتذوقه، ترجمة محمد إبراهيم الشوش، مكتبة منيمنة، بيروت، ١٩٦١م، ص٥٠، ٥١.
- وهبة، مجدي و المهندس، كامل - معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، ط٢، مكتبة لبنان، بيروت، ١٩٨٤م، مادة الإيقاع، ص٧١.
- الهاشمي، علوي - السكون المتحرك، دراسة في البنية والأسلوب، تجربة الشعر المعاصر في البحرين نموذجا، ج١، بنية الإيقاع، ط١، منشورات اتحاد كتاب وأدباء الإمارات، دبي، ١٩٩٢م، ص٣٤٧، ٣٤٨.
- مصلوح، سعد - المصطلح اللساني وتحديث العروض العربي، فصول، مجلد٦، عدد٤، مصر، ١٩٨٦م، ص١٨٠-٢٠٢، ص١٨١، ١٨٤.
- الطرابلسي، محمد الهادي - في مفهوم الإيقاع، حوليات الجامعة التونسية، عدد ٣٢، تونس، ١٩٩١، ص٧-٢٢.

(٤) يمكن الرجوع إلى:

- الصكر، حاتم - مالا تؤديه الصفة، بحث في الإيقاع والإيقاع الداخلي في قصيدة النثر خاصة، الأقلام، مجلد ٢٥، عدد٥، العراق، ١٩٩٠م، ص٥٨-٧٠، ص٥٨-٦٢.

- بديوي، عوض خالد - الإيقاع الداخلي في القصيدة العربية الحديثة، رؤية معاصرة، رسالة ماجستير، جامعة اليرموك، الأردن، ١٩٩٥م.
- نورثرب، فراي - تشريح النقد، محاولات أربع، ترجمة محمد عصفور، منشورات الجامعة الأردنية، الأردن، ١٩٩١م، ص٣١٣-٣٧٠.

(٥) زاهيد، عبد الحميد – **الصوت في الدراسات النقدية والبلاغية التراثية والحديثة عرض ونقد، دراسة صوتية**،ط١، مراكش، ٢٠٠٠م ص ٢٤١- ٢٧٣

(٦) مصلوح - المصطلح اللساني وتحديث العروض العربي، ص ١٨٤.

(٧) وهو إسكان الخامس المتحرك مثل: مفاعلَتن ب – ب ب - تصبح مفاعلْتن ب - - - ويقع في بحر الوافر

(٨) وهو إسكان الثاني المتحرك مثل متَفاعلن ب ب – ب – تصبح مْتفاعلن - - ب – ويقع في بحر الكامل.

(٩) وهو حذف الخامس المتحرك مثل مفاعلَتن ب – ب ب – تصبح مفاعتن ب – ب – ويقع في حشو الوافر

(١٠) وهو حذف الثاني المتحرك مثل متَفاعلن ب ب – ب – تصبح مفاعلن ب – ب – ويقع في حشو الكامل

(١١) وهبة، مجدي و المهندس، كامل - معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مادة الإيقاع.

(١٢) ستولينتز، جيروم - النقد الفني، دراسة جمالية وفلسفية، ترجمة فؤاد زكريا، ص ١٠٠.

(١٣) العياشي- نظرية إيقاع الشعر العربي، تونس، المطبعة العصرية، ص ٤٢، ٤٣.

(١٤) ويليك، رينيه، وارن، أوستن - نظرية الأدب، ترجمة عادل سلامة، ص ٢٢٠.

(١٥) ستولينتز، جيروم - النقد الفني، ص ٣٤٩-٣٥١.

(١٦) الهاشمي، علوي - السكون المتحرك، ص ٣٤٧.

(١٧) ايفانكوس، خوسيه - **نظرية اللغة الأدبية،** ترجمة حامد أبو أحمد، مكتبة غريب، ص ٥٣.

(١٨) فضل، صلاح – نظرية البنائية في النقد الأدبي،ص٧٢

(١٩) مرتاض، عبد الملك – "ممارسة العشق بالقراءة، ص ٦٣.

(٢٠) جونسون، بارتون – "دراسة يوري لوتمان البنيوية للشعر"، ص ١٥١.

(٢١) الطرابلسي، محمد الهادي – في مفهوم الإيقاع، ص ٢٢.

(٢٢) العياشي – نظرية إيقاع الشعر العربي،ص ٥١.

(٢٣) الطرابلسي – في مفهوم الإيقاع، ص ٢١.

(٢٤) فضل – نظرية البنائية في النقد الأدبي، ص ٧١، ٧٢.

(٢٥) مصلوح – المصطلح اللساني وتحديث العروض العربي، ص ١٨٤.

(٢٦) رتشاردز – مبادئ النقد الأدبي، ص ١٩٥.

(٢٧) فضل، صلاح – "نحو تصور كلي لأساليب الشعر العربي المعاصر"، **عالم الفكر**، مجلد ٢٢، العددان ٣، ٤، الكويت، ١٩٩٥م، ص ٦٦– ٩٣، ص ٧١.

(٢٨) أبو ديب – في البنية الإيقاعية للشعر العربي، ص ٢٣٠.

(٢٩) إيخنباوم – "نظرية المنهج الشكلي"، ص ٥٤.

(٣٠) مصلوح – المصطلح اللساني وتحديث العروض العربي، ص ١٨١.

(٣١) ويليك، رينيه، وارن، أوستن – نظرية الأدب، ص ٢١٣.

(٣٢) العياشي – نظرية إيقاع الشعر العربي، ص ٧١–٧٣.

(٣٣) ابن منظور، محمد بن مكرم ت ٧١١ هـ– **لسان العرب**، دار المعارف، مادة قرض

(٣٤) القبض: حذف الخامس الساكن مثل فعولن ب – – تصبح فعول ب – ب. ومفاعيلن ب – – – تصبح مفاعلن ب – ب –. ويقع في الطويل والمتقارب والهزج والمضارع.

(٣٥) الخبن: حذف الثاني الساكن مثل: مسْتفعلن – – ب – تصبح متفعلن ب – ب – ويقع في عشرة بحور.

(٣٦) الحذف: إسقاط السبب الخفيف من آخر التفعيلة وهو من علل النقص مثل مفاعيلن ب – – – تصبح مفاعي ب – – ويقع في الطويل والمديد، والهزج، والرمل، والخفيف، والمتقارب.

(٣٧) القطف: وهو اجتماع علة الحذف مع زحاف العصب ويقع في تفعيلة واحدة هي: مفاعلتن ب – ب ب – وتصبح مفاعلْ ب – – في بحر الوافر

(٣٨) الكسف: حذف السابع المتحرك، ويقع في تفعيلة واحدة هي مفعولات – – – ب وتصبح مفعولا – – – في بحر السريع وبحر المنسرح.